

Bugnone, Ana Liza

Algunos conceptos para pensar la política y lo político en el arte

Primeras Jornadas de Estudios Políticos Latinoamericanos

5 al 6 de junio de 2014

CITA SUGERIDA:

Bugnone, A. (2014) Algunos conceptos para pensar la política y lo político en el arte [en línea]. Primeras Jornadas de Estudios Políticos Latinoamericanos, 5 al 6 de junio de 2014, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3935/ev.3935.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

PRIMERAS JORNADAS DE ESTUDIOS POLÍTICOS LATINOAMERICANOS
5 y 6 de junio de 2014 – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP

Algunos conceptos para pensar *la política* y *lo político* en el arte

Ana Bugnone¹

Cuando comencé a construir la investigación ligada a la poética del artista vanguardista Edgardo Antonio Vigo entre 1968 y 1975 y su relación con la política, un viejo problema resonaba: ¿cuál es el vínculo posible entre arte y política?

Sin dudas, la aseveración de que no hay *una* relación sino varias, histórica, social y culturalmente construidas, parece evidente. Sin embargo, otro problema acechaba: la idea más o menos vigente que reitera –en diferentes modos y grado de explicitación- el paradigma de la teoría del reflejo: una de las formas más deterministas y estructuradas de pensar ese vínculo que persiste en considerar a lo acontecido en arte y la literatura como formas superestructurales de reflejar lo que sucede en otro lado, la economía o la política. Asimismo, es usual la idea de que la relación entre arte y política es de pura exterioridad, en la que es el tema que trata una obra –referido a asuntos políticos- lo que determina su politicidad.

Si bien no es fácil encontrar afirmaciones tan tajantes como estas, es frecuente hallar interpretaciones y análisis basados en concepciones semejantes. Planteamos aquí que esa matriz de lectura puede revisarse, que es posible establecer entre arte y política diversas y complejas relaciones, las cuales exceden a la determinación unilateral.

Hace varias décadas Raymond Williams (2009) cuestionaba esto mismo y proponía una tesis sobre la cultura, el arte y la literatura de raigambre marxista pero que ampliaba los márgenes teóricos que se venían utilizando hasta ese momento.

Es posible afirmar que el arte, como otras esferas de la sociedad, debe ser considerado parte del conjunto del proceso social (Williams, 2003). Sin embargo, “el arte, aunque claramente relacionado con las otras actividades, expresa ciertos elementos de la organización que, de

¹ Dra. en Ciencias Sociales. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y Área de Estudios Políticos Latinoamericanos, Centro de Investigaciones Socio Históricas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, UNLP – CONICET.

acuerdo con los términos de esta, sólo podrían haberse expresado de ese modo” (Williams, 2003: 55), lo cual apunta a identificar lo específico de la esfera del arte en un momento y sociedad determinados tanto como su carácter productivo y no meramente reflejo. En esto coincide también la idea de que “el arte, en su forma y producción, provee un lugar desde el cual podemos observar y experimentar aspectos de la vida política a los que no podemos acceder de otro modo”, porque se vincula con la agencia humana y además, es un medio privilegiado que puede ofrecernos información sobre la vida política y, junto con la literatura, un lugar para los discursos políticos, dado que pertenece a las circunstancias históricas de tiempo y espacio (Negash, 2004: 188. Traducción nuestra)

El orden social en que se desarrollan estas manifestaciones, y que aparece como “natural”, es, según Rancière, un régimen *policial*: “el conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (Rancière, 2007: 43). Asimismo, en ese orden hay un carácter social dominante que “es el resumen de un grupo dominante” (Williams, 2003: 68), y se relaciona con las creencias, valores, virtudes e instituciones centrales de un período. Su existencia no implica, sin embargo, la ausencia de otros caracteres sociales alternativos que se encuentran en relación y tensión con el dominante. Consideramos que entre esos caracteres sociales alternativos, la producción artística moderna y contemporánea adquiere la potencialidad de convertirse en uno de los modos a través de los cuales emerge lo novedoso en relación a los usos, prácticas y discursos usuales, con valores materiales y simbólicos desde los cuales pueden plantearse otros modos de representar, pensar el mundo y hasta de intervenir en él. Estos modos artísticos se vuelven más o menos manifiestos, en algunos casos, a través de poéticas, es decir, “los programas de arte propuestos, discutidos o combatidos por los artistas no sólo en sus obras de arte, sino con escritos y tomas de posición teóricas” (Vattimo 1993: 47). En el siglo XX, que para Vattimo es “el siglo de las poéticas”, la enunciación programática ha prevalecido sobre la producción de obras, de modo que las obras son ejemplos o ilustraciones provisionarias de las poéticas. Por ello, más que fundar estilos, las poéticas han tendido a responder a problemas de índole más filosóficos –como el significado del arte, la posición del artista en el mundo y su relación con el espectador. Según Vattimo, en formulaciones próximas a las que tomamos de Rancière, “la obra de arte

funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados (...), no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo” (1993: 80). En la investigación hemos considerado que la poética abarca tanto las formulaciones discursivas y programáticas como la producción material artística. Ambas permiten considerar las relaciones múltiples que los artistas establecen con las instituciones, sujetos y objetos artísticos y al mismo tiempo, con el orden social general.

A partir de nuestra definición de poética, uno de los centros de interés de este trabajo está dado por la relación entre arte y política. Sin desconocer el tipo de análisis sociohistórico que suele vincular los dos términos como campos de prácticas reconocidas institucionalmente, es decir como la relación entre dos actividades sociales diferenciadas (Bourdieu 1983, 1990, 2005; Giunta 2008), optaremos por uno integrador que considere también la politicidad propia del arte. Según el enfoque bourdeano, la política es un campo externo al arte, que influye de diversas maneras sobre él. Así, por ejemplo, al analizar las relaciones entre arte y vanguardia artística en los sesenta, Giunta hace referencia a que en la politización de los artistas hubo “determinantes externos”, como el golpe de 1966 y el Mayo Francés, y otros “internos” al campo artístico argentino. Esta conceptualización es la que permite a Giunta pensar en la transformación de los artistas en intelectuales comprometidos, elección de la que, sin embargo, no todos los artistas participaron. Según Giunta, antes de 1968 era posible pensar en la noción de autonomía del arte en términos bourdeanos, aunque esta separación se desbarata después de ese año. Así, la autora sostiene que los desplazamientos ocurridos en el campo del arte son “una *respuesta* a la radicalización política de la sociedad” (1995: 60, subrayado nuestro).

En nuestro caso, en cambio, sostenemos que era posible mantenerse en el marco de una producción artística específica y, al mismo tiempo, vincularse de modos diversos y no lineales y reflejos con los problemas y discursos políticos. La cuestión de la autonomía y heteronomía de los artistas más que coadyuvar a la comprensión del tema, resulta limitante². En cambio, el concepto de poética permite visualizar, analizar e interpretar múltiples relaciones entre arte y política.

² Una de las formas de poner en cuestión el viejo dilema de la autonomía y heteronomía es la teoría que desarrolla Rancière (2005). La problemática de la autonomía del arte refiere a dos cuestiones: a la existencia de una esfera autónoma, con criterios y reglas propias, y al supuesto derrumbe de esa autonomía a fines del

En este sentido, nos apoyaremos en la distinción que realiza Richard (2005) entre la consideración de “arte y política”, como dos esferas separadas y donde emerge el arte militante y de compromiso, y “lo político en el arte” entendido como “una articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos”, que se distingue de la anterior en que aquí no hay una correspondencia dada entre forma artística y contenido social (2005: 17). Partiendo de esta última definición, trabajaremos con las nociones de *la política* y *lo político*, una *politicidad* que permita conceptualizar los modos en que el arte desestructura las convenciones y las expectativas sociales del campo a través de sus producciones, acciones y discursos. Es decir que, además de relacionarse más o menos deliberadamente con *la política*, el arte será considerado en su capacidad de ejercer presiones, impulsos y energías política y socialmente formativas o productivas y cuyos efectos resultan tales porque son *dis-conformes*, “disidentes” y “disensuales”. Lo que interesa del arte para una mirada sociológica es no solo la historia acontecimental de sus vínculos con la política, ni únicamente sus iniciativas deliberadamente opositoras, sino también su politicidad, esto es, su capacidad no reproductiva, ajena a los insatisfactorios sentidos disponibles y por tanto conflictual, para configurar “experiencia”.³

siglo XX, producido por la caída de los límites que la separan del resto de mundo social. Rancière intenta dar por tierra con la oposición entre autonomía del arte y su contrario, así como terminar con la idea de dicotomía entre arte moderno y postmoderno. Su propuesta supone los amplios debates que han surgido al respecto, así como el fuerte cuestionamiento que se ha realizado a la noción de autonomía del arte, vinculado originalmente con la idea de “arte por el arte”, es decir, un arte ajeno al mundo social, libre de condicionamientos y dedicado exclusivamente a la creación. La propuesta de fusionar *arte y vida* de las vanguardias históricas, y retomado luego por el arte “comprometido” de los años ’60, pusieron en jaque esa diferenciación tajante. Frente a esto, y retomando parte de la teoría adorniana, Rancière se propone rescatar la idea de autonomía del arte, pero tensionándola con su opuesta, la heteronomía. Interesa destacar aquí una diferenciación sustantiva que realiza el autor: la esfera de la estética es autónoma en tanto está separada de otras, pero en esa esfera se producen obras de arte que, por el contrario son heterónomas: sus objetos no pueden distinguirse de los de las otras esferas. Para Rancière, este encuentro de autonomía y heteronomía definen el lugar de la política de la estética. Es por ello que no hay oposición entre arte y política, o entre “la pureza del arte y su politización” (2005: 23). Para Rancière, el conflicto está en el seno de su pureza, es decir en el arte como forma de experiencia autónoma. Es desde este lugar que el arte puede instituir nuevas divisiones de lo sensible, justamente porque se propone como una reconfiguración de las formas habituales de esa partición y su representación. Esto es lo que le permite redibujar un espacio común diferente del establecido por el orden, actuando como arte (experiencia específica), pero también como no-arte (promesa de comunidad).

³ Además de las conocidas teorizaciones sobre arte y política desarrolladas por la Escuela de Frankfurt (Adorno, 2003, 2005; Marcuse, 1978; Benjamin, 1989, 1990), y por Williams (2002), otros trabajos se han ocupado también de las relaciones entre ambos, especialmente de la forma en que transcurren en la

Encontramos la matriz teórica general de nuestro enfoque en los trabajos de Rancière (2002a, 2002b, 2005, 2006a, 2006b, 2007a, 2007b, 2008, 2010). Las producciones artísticas, por fuera de las convenciones y expectativas más generalizadas, pueden adquirir un carácter político cuando rompen con el normal funcionamiento del régimen de la sensibilidad. Rancière propone pensar la politicidad del arte como “eficacia de un disenso”, es decir por un conflicto entre diversos regímenes de sensibilidad que se efectúa por “la discontinuidad de las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales es aprehendida. (...) [El arte opera] como experiencia de ruptura con la distribución jerárquica de lo sensible” (Rancière 2005: s/p), y reenmarca “la red de relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular” (Rancière 2006b: 3).⁴

Rancière llama a este modo histórico “régimen estético del arte”, que se define por su pertenencia a un *sensorium* específico, es decir que se trata de una forma sensible

actualidad. Entre ellos, Achugar reflexiona sobre las diferentes formas de concebir lo estético y su relación con la esfera pública y afirma que, más allá de la explicitación del compromiso político, “toda obra de arte por su enunciación en una determinada situación histórica y en una particular situación estética entra en diálogo en otras producciones a las que de hecho, voluntaria o involuntariamente, responde” (1991: 125). Bokina señala que si bien la cuestión de la política del arte parece para la Ciencia Política un asunto periférico o caprichoso, de Platón a Hegel, muchos se han ocupado del arte como un factor crucial de la política. Así, cree conveniente pensar no tanto en las relaciones externas que influyen sobre el arte, sino en “el significado político interno de las obras de arte en sí mismas” (1991: 3). Lukes (1991), preocupado por los efectos políticos del arte en el público, clasifica cuatro tipos de relaciones entre arte y público: el arte *del* público, el arte *en* el público, el arte *sobre* el público y el arte *más allá* del público. Foster (2003) se pregunta dónde y cómo puede situarse el arte político si ya no puede concebirse en el marco de la lucha de clases. Frente a ello sugiere que no hay una forma específica en que se constituya el arte político, sino que depende de las condiciones socioculturales, ya que lo cultural sería el lugar privilegiado de contestación, y las interferencias que allí se producen pueden afectar los códigos hegemónicos del orden social. Según Negash (2004), la relevancia del estudio de las relaciones entre arte y política se debe a que el arte puede brindar una explicación de las intenciones y motivaciones de la acción humana –que no es posible hacer de otro modo–, así como es un medio privilegiado que brinda información sobre la vida política. Además, cree que es fundamental el rol jugado por intelectuales y artistas en la construcción de sentidos compartidos, dado que le da forma a las ideas políticas. Aznar Almazán e Iñigo Clavo (2007), trabajaron, a partir de la noción de “arte activista”, sobre dos formas de relación entre arte y política, la actividad que realiza el artista en el espacio público con fines políticos (o “democráticos”) y la de grupos de artistas que se vinculan con colectivos sociales y se alejan de las tradicionales fronteras del arte. Para estas autoras, en el “arte activista”, los artistas funcionan como “ciudadanos activistas”, vinculados con sus comunidades, y producen un tipo de manifestaciones caracterizadas por lo radical, lo urgente y lo procesual, así como de naturaleza pública y colectiva.

⁴ Los trabajos de Rancière presentan la base teórica para la construcción del concepto de *lo político* del arte en nuestra indagación teórica y empírica, sin embargo, su obra abarca otra serie de afirmaciones que exceden o no proceden en la construcción de este marco teórico. Me refiero especialmente a lo que posee de normativo en su descripción del arte en el régimen estético y la particular cualidad de emancipatorio, cuestiones que no abordamos por resultar ajenas a los términos en que se ha construido nuestro problema. Es por ello que hemos echado mano también a otras herramientas teóricas que permitan conceptualizar la complejidad de lo que llamamos una articulación de cruces entre arte y política.

heterogénea que se opone a las formas sensibles de la experiencia ordinaria, pertenecientes al orden policial. Se vincula con una nueva forma de comunidad (y de ahí su politicidad), porque define al arte por lo que concierne a ese *sensorium* que es diferente al de la dominación (2006b, 2010). Se impone, así, una separación entre las formas del arte y las formas por las cuales es aprehendida por el público. Aquí no hay un mensaje, sino una distancia respecto de lo que el arte debe transmitir hacia la comunidad. Por eso se trata de una “disyunción” y una separación. En este régimen opera una experiencia estética que transmuta el orden social, trastocando la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad. Allí se encuentra su potencia: es necesaria esa separación estética que libra al arte de todo deber particular. Esta actividad rompe la configuración sensible –es decir lo que se establece como “ley” y que determina el orden de los cuerpos, sus tareas asignadas, así como lo visible y lo decible- y que se manifiesta “por una serie de *actos que vuelven a representar el espacio* donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes” (Rancière, 2007: 45, subrayado nuestro), deshaciendo las divisiones sensibles –que también son una construcción, una ficción- del orden policial.

Este régimen se diferencia, para Rancière, de otros dos modos de vinculación entre arte y sociedad, el “mimético” y el “archiético” (2010). En el “régimen de representación mimético” el arte se trata de una imitación, una apariencia verosímil y se considera, además, que una obra de arte representa una intención del autor, y que trasmite un mensaje que es captado claramente por el público y que lleva, por ende, a un tipo de acción determinada. Hay una continuidad que va del autor a la obra, y de allí a la comunidad. De este modo, mantiene una intencionalidad pedagógica hacia quienes la reciben.

Frente a este, se propone el régimen “archiético” o “ético”, en el que las imágenes se juzgan en función de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y la colectividad. Consiste en la disolución del arte, que se convierte en la comunidad en acto. Ya no hay separación entre el arte y la vida, porque el arte ha traspasado sus barreras para incorporarse directamente a ella.

Si bien este filósofo se encarga de diferenciar los tres regímenes –aunque resalta la productividad del régimen estético y expresa luego que son tres lógicas que trabajan entrelazadas-, en nuestro caso lo que interesa es la distinción analítica específica del

estético, que permite conceptualizar *lo político* de la poética, y la afirmación de que este régimen no actúa solo, sino en vinculación con los otros dos. Ello nos dará pie para avanzar en la conceptualización de que *lo político* actúa en combinación con *la política*.⁵

En *la política* se producen actividades que “dependen inmediatamente de los intereses que giran alrededor del reparto, de la conservación o del traspaso del poder” (Weber, 2000: 6), es decir, se trata de la actividad que se constituye como la lucha por el acceso al poder (en general, del estado), pero se particulariza en cada caso de acuerdo con las circunstancias históricas y sociales. Por ejemplo, en el período que trabajamos se caracteriza por la emergencia de grupos políticos más o menos radicalizados que enfrentaban el modelo de dominación social vigente a partir de discursos y prácticas políticas definidas y cuyo horizonte, en términos generales, era revolucionario.

En nuestro caso, *la política* más que la búsqueda del poder por los medios del sistema de representación eleccionario, se trató de la oposición a las diferentes formas de represión que caracterizaron al sistema político argentino desde mediados de los cincuenta con el golpe de estado que desalojó a Perón y su consiguiente proscripción (Cavarozzi, 2004). Así, cuando definimos a *la política* como los intereses y las luchas por el reparto del poder, nos referimos al contexto específico de las diferentes formas de disputarlo caracterizadas por una mirada crítica respecto del capitalismo y sus modos de funcionamiento político (O’Donnell, 1977, 1982). Ello ocurría especialmente en el proceso de constitución de organizaciones políticas y sociales, algunas de ellas decididas a practicar la lucha armada, la militancia barrial, la cercanía con los más desposeídos, seguido de prácticas como la proletarianización y movilización, cuyo objetivo final se presentaba cercano al proceso revolucionario según los modelos cubano, chino o soviético (De Riz, 2000; Terán, 1991).

En este sentido, *la política* del arte se presenta en vinculación con este horizonte de ideas y prácticas, así como con sus discursos críticos del “sistema” y reivindicativos de la lucha política más o menos combativa. La función de la denuncia se ubica en esta forma de arte

⁵ Si bien hay puntos de encuentro entre Laclau y Rancière, dado que para el primero “lo político está asociado al momento de subversión de lo instituido, de aparición del antagonismo que muestra el carácter contingente del orden social y de la superación de esta dislocación a través de relaciones de poder” (Muñoz, 2006), su aplicabilidad al campo del arte es problemática. Es por ello que no se ha considerado pertinente, así tampoco como la teoría de Schmitt (1999) y se ha creado una herramienta teórica más adecuada al tema y al momento histórico en que se desarrolla.

que critica los modos represivos y disputa una mirada del mundo en el marco de un proyecto político más general, que genéricamente puede llamarse de izquierda.

La conceptualización que hemos realizado de *la política* y *lo político* del arte, además de basarse en la referida distinción de Richard, converge con la de otros dos autores que han considerado similares caracterizaciones para pensar el arte y la literatura. Sueley Rolnik (2010), señaló dos modos de enfrentarse el arte de los sesenta y setenta con la violencia del estado: la “macropolítica” y la “micropolítica”. La primera, más ligada a la figura del militante,

Consiste en insertarse en las tensiones que se producen entre polos en conflicto en la distribución de los lugares establecida por la cartografía dominante en un determinado contexto social (conflictos de clase, de raza, de religión, de etnia, de género, etc.). (...) La acción macropolítica se inscribe en el corazón de estos conflictos, en un combate por una redistribución de lugares y sus agenciamientos con miras a lograr a una configuración social más justa (2010: 123)

Es decir, se trata del tipo de prácticas que se han llamado “políticas” o “ideológicas” de los “artistas militantes” y que nosotros hemos conceptualizado como *la política*. Por otro lado,

la operación propia de la acción micropolítica consiste en insertarse en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, de un lado, y la realidad sensible en permanente cambio del otro lado, producto esta de la presencia viva de la alteridad como campo de fuerzas que no cesa de afectar a nuestros cuerpos (2010: 123).

Estos casos de “micropolítica” –que la autora intenta rescatar dado que sostiene que la Historia del Arte los ha dejado de lado- son “acciones artísticas que tienen lo político como aspecto de su propia poética y que por eso mismo alcanzan potencialmente la dimensión sensible de la subjetividad y no su conciencia” (2010: 122). Allí, como en nuestro concepto de *lo político*, existe una tensión entre la organización dominante y el plano de lo “sensible, invisible e indecible”. Según Rolnik, esta separación entre “micro” y “macropolítica” fue, sin embargo, perdiendo sus límites entre los sesenta y los setenta, lo que para nosotros configuró el cruce múltiple entre diversas politicidades del arte.

Giordano (2001) propuso una distinción de similares características, y se basa fundamentalmente en la teoría de Barthes, quien clasifica los poderes de la literatura como institución y como acto (1983, cit. por Giordano, 2001). Según Giordano,

Desde el punto de vista de la institución, la literatura, en tanto práctica cultural específica, puede participar en distintos debates que agitan la vida de una sociedad, puede intervenir en ellos representando una de las posiciones en conflicto o bien manifestando su existencia (...). Desde el punto de vista del acto (...), la literatura aparece “más allá y al lado” (Barthes, 1982: 27) de los conflictos en los que se oponen valoraciones establecidas, debilitando o suspendiendo las fuerzas de sujeción que animan a los valores. (Giordano, 2001: 22)

Así, en sintonía con nuestro concepto de *la política* y la idea de “macropolítica” de Rolnik, Giordano asume que la literatura en su poder como institución se vincula con una selección de valores a los que llama a adherir. Por otro lado, la literatura como acto, que “excede” a lo institucional, “interroga las morales en conflicto, las sacude, las inquieta nada más que por afirmarse como una experiencia de lo diferente” (2001: 23). Así, esta última, de un tenor semejante al del concepto de *lo político* y “micropolítica”, contribuye a ampliar la mirada que queremos desarrollar.

La conceptualización de *la política* y *lo político* del arte especialmente desarrollada para estudiar la obra de Vigo, permite desafiar la idea de que “el imán de la política como herramienta capaz de modificar radicalmente el mundo y la vida atrajo de tal modo a sectores relativamente amplios, (...) [que] dicho proceso de politización tendía a negar autonomía a la práctica artística e intelectual”, cuyo ejemplo paradigmático sería *Tucumán Arde*, donde “la política devoraba la autonomía del arte tras la sincera creencia de que se había saturado el universo de la denuncia y que el pasaje a la acción tenía de su lado al huracán de la historia” (Terán, 2004: 11). Afirmaciones como esta –altamente productivas para algunos casos– han tendido a ser reproducidas en los estudios históricos del arte del período y, si bien no puede negarse su veracidad, no agotan las múltiples posibilidades de vinculaciones entre arte y política, y, por ello, resultan inaplicables a otros casos de estudio tal cual fueron formuladas. Es posible que la idea de que la entrega a la causa revolucionaria, como única opción positiva, haya sido enunciada especialmente para el caso de los intelectuales –justamente porque su condición de tales implica un necesario

involucramiento directo con los avatares políticos-, lo cual no significa su aplicación llana y directa a los artistas y escritores, considerando los modos específicos e históricos de sus prácticas creativas.

Por ello, uno de los puntos principales de nuestro trabajo pretende ampliar o complementar esta sentencia a partir de la investigación empírica. Si bien es cierto que los acontecimientos políticos son parte de la obra y los discursos de Vigo, no se trata de una práctica excluyente en la medida en que no negó las productividades de *lo político* del arte, es decir que apostó a intervenir en la situación del arte y social general desde sus trabajos vanguardistas, y mantuvo sus intenciones de participar de los procesos de cambios culturales a partir de la práctica artística, al mismo tiempo. Esto no significa un desdén por la actuación en relación con la comunidad, dado que lo hizo tanto en su rol de artista, docente, divulgador y director del Museo de la Xilografía, como a partir de una serie de trabajos artísticos que tienden a producir desajustes en la comunicación y los estándares de lectura, recepción y representación de las obras de arte, y de algunos caracteres sociales dominantes.

Es posible que esta ampliación sea útil para analizar otros casos de artistas o escritores. Por ejemplo, en 1965 Ricardo Piglia había escrito en *Literatura y sociedad* que “es luchando por una nueva cultura y no violentando los ‘contenidos’ o alienando a la literatura en la inmediatez de lo político como podemos responder a la realidad de nuestro tiempo” (Piglia en Giunta 2008: 279). Asimismo, León Ferrari y Juan Pablo Renzi planteaban diferencias sobre la relación entre arte y política, en la que el primero sostenía la existencia de una relación de subordinación del arte respecto de la política y el segundo afirmaba que “si uno quería transformaciones en el arte es porque quería transformaciones en la sociedad (...). Nuestra intención desde la vanguardia era tomar la ideología, no poníamos el arte al servicio de la ideología, como mero mensajero (...), sino que tenía que ser una confluencia dialéctica, creativa y creadora de una nueva situación formal (Fantoni, 1998: 59).

No se trata de negar que los artistas se involucraron en los procesos sociales y políticos, sino de pensar que las formas de intervención que protagonizaron para producir cambios, especialmente en el plano cultural y a través de la convergencia de prácticas estéticas y sus múltiples politicidades, incluyeron, como en el caso de Vigo, una participación mixta e híbrida que iba desde la apropiación lisa y llana del discurso de la izquierda a la

provocación del desconcierto en el uso de los lenguajes, géneros y modalidades comunicativas que salían de los bordes normalizados o dominantes.

Esta reflexión no puede llevarnos, como es claro, a la pregunta sobre la eficacia, muchas veces realizada por los propios artistas de la época. No podemos responder en qué medida *la política y lo político* de Vigo fueron efectivos en la producción de cambios, como tampoco si sus prácticas ligadas a *la política* fueron más válidas para esos fines que *lo político* o viceversa. No se trata de una medida racional de la utilización de medios para ciertos fines, sino de la elaboración de una programa disidente, disensual y de la producción de experiencia vivida en momentos en que las subjetividades estaban siendo interpeladas para la generación de un mundo nuevo. Es en ese sentido que las politicidades del arte participan del proceso social general de cuestionamientos institucionales, religiosos, sexuales y políticos. No como el reflejo de un campo sobre otro, sino en concurrencia histórica de prácticas diversas.

Bibliografía citada

- Achugar, H. (1991). "La política de los estético". *Nueva Sociedad*, 116: 122-129.
- Adorno, T. (2003). *Beethoven. Filosofía de la música*. Barcelona :Akal.
- Adorno, T. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Aznar Almazán, Y e Iñigo Clavo, M. (2007). "Arte, política y activismo". *Concinnitas*, v. 8, 1 (10).
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Bokina, J. (1991). "The Politics of Art: An introduction". *International Political Science Review*, 12 (1): 3-4.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cavarozzi, M. (2004). *Autoritarismo y democracia*. Buenos Aires: Eudeba.
- De Riz, L. (2000). *La política en suspenso. 1966- 1976*. Buenos Aires: Paidós.

Fantoni, G. (1998). *Arte, vanguardia y política en los años sesenta. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Foster, H. (2003). "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". En Blanco, P., J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Giunta, A. (1995). "Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre *Arte Destructivo* y 'Ezeiza es Trelew'". VV.AA. *Arte y violencia*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Marcuse, H. (1978). *La dimensión estética*. Barcelona: Materiales.

Muñoz, M. A. (2006). "Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político". *Andamios*, 2 (4), 119-144.

Negash, G. (2004). "Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political". *International Political Science Review*, 25 (2): 185 – 201.

O' Donnell, G. (1977). "Estado y alianzas en la Argentina" *Desarrollo económico*, 64.

O' Donnell, G. (1982). *El Estado Burocrático Autoritario*. Buenos Aires: Ed. de Belgrano.

Rancière, J. (2002a). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca. Disponible en <http://mesetas.net/?q=node/5> (acceso 28/11/ 2007)

Rancière, J. (2002b). "La revolución estética y sus resultados". *New Left Review*, 14, pp. 118 – 134.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rancière, J. (2006a). "El uso de las distinciones". *Faibles*, 2. Disponible en <http://mesetas.net/?q=node/19> [acceso 01/08/2008]

Rancière, J. (2006b). "La política de la estética". *Otra Parte*, 9, pp. 1 – 15.

Rancière, J. (2007a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, J. (2007b). "Estética y política: las paradojas del arte político". *Arte y política. Argentina, Brasil, Chile y España*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/artepltk/textos.html> [acceso 15/05/2008]. También en José Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco. *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.

Rancière, J. (2008). "Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art". *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2 (1): 1 – 15.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Richard, N. (2005). “‘Arte y política’; lo político en el arte.” En Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.

Rolnik, S. (2010). “Furor de archivo”. *Estudios visuales*, 7, pp. 116-130.

Schmitt, C. (1999). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial.

Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956 – 1966*. Buenos Aires: Puntosur.

Terán, O. (2004). “Cultura y política en la década de 1970”. En M. Casanegra (Coord.). *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.

Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de València.

Weber, M. (2000). “La política como profesión”. En *Ciencia y política*. Elaleph.com. Disponible en www.elaleph.com [acceso 01/04/2011]

Williams, R. (2002). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.